*Ellos, los protagonistas, dicen...*

# «Morao de Jerez» artista y maestro de artistas

Rafael Valera Espinosa



*Manuel Morao es entrevistado por Rafael Valera, director de Candil. (Foto. José Pamos)*

Nos encontramos con un hombre que ama sobre todo al Flamenco, a su tierra y a su raza. Una persona simple y llana que dice sus verdades sin asomo de pudor porque está plenamente convencido de que lo que asegura está demostrado. Un artista que es una auténtica fuente del saber flamenco por su trayectoria, vivencias, investigaciones y por su pasión por el arte gitano-andaluz. Un maestro de la guitarra flamenca con una gran personalidad creativa y un instinto nato para descubrir figuras flamencas, en las tres disciplinas de arte, como demuestra su historia y por afición, también la nuestra: **Manuel Moreno Jiménez, «Morao de Jerez».**

—*Yo soy muy reacio a los homenajes. Y me explico. Hoy en día se le dan homenajes a mucha gente; se le impone la medalla de tal o cual Ayuntamiento..., una placa por aquí... Y además se le dan homenajes a gente que no tiene —pienso yo—, la trayectoria necesaria para que así sea. Es por esto que yo estoy siempre remiso a este tipo de actos. En una palabra, se le dan homenajes*





*a cualquiera. En mi entendimiento está que un reconocimiento a un artista tiene que venir precedido de unos logros y una trayectoria lo suficientemente amplia y valiosa para que sea merecedor de ese reconocimiento. Por tanto, hay homenajes y homenajes…*

—¿De dónde viene lo de **Morao?**

*—Los gitanos, sabes tú, que éramos y somos conocidos por castas o por familias. Lo de Morao viene desde muy lejos, desde que los gitanos eran conocidos por los apodos, los cuales daban nombre a toda una familia. Después comenzamos a tener nombres y apellidos y a figurar en el Registro Civil. Antes se nos identificaba por el apodo de una casta, y el nombre del Morao es el de mi familia. Mi tatarabuelo, mi bisabuelo, mi abuelo, mi padre, eran la casta de los Morao.*

—¿Y todos fueron artistas?

*—Eran artistas pero no profesionales y esto es muy importante. Yo tengo el concepto de que una cosa es ser artista y otra es ser profesional. Ser profesional es hacer de un arte una profesión para poder cobrar y así poder vivir. Ser artista es otra cosa: se nace. Luego entonces, mi familia eran artistas, no cobraban. Ellos, principalmente, se dedicaban a trabajar en el campo, pero eran artistas. ¿Amateur?, bueno; mi abuelo, mi padre, como la mayoría de los gitanos de Andalucía la Baja. La primera profesional quizá fuera mi tía, que era una bailaora muy buena y que formó parte de la compañía de la Argentinita cuando montó el famoso espectáculo de «Las Calles de Cádiz», que escribieran Sánchez Mejías y García Lorca, aunque durante poco tiempo, pues se casó y se retiró del baile.*

*De la familia directa de los Morao, el primer artista profesional, quizá, fui yo.*

—¿Y el primer guitarrista?

*—También lo fui. Tengo que decirte que en mi casa se cantaba y se bailaba como en otras muchas de Jerez. Como la guitarra es muy joven en la historia del arte gitano-andaluz, antes existía el cante y el baile, los gitanos de Andalucía la Baja todos cantaban y bailaban casi todos; tocar la guitarra lo hacían muy pocos.*

*El pariente de mi familia que tocaba la guitarra, una generación anterior a la mía, era Currito el de la Jeroma, pero el primer profesional de mi familia directa fui yo. Los demás eran, como te digo, artistas por naturaleza. Mi abuela baila muy bien, mi madre también, mi padre cantaba… Había en Jerez un sobrino de Frijones que se llamaba Vicente el Morao, el cual era de mi familia y un artista extraordinario, aunque no fue nunca profesional.*

—¿Cómo te haces guitarrista?

*—Yo, de chico, cantaba y bailaba como cualquier chiquillo de nuestra época. Todos los chiquillos de mi generación cantábamos y bailábamos en las casas, en las fiestas, en la calle, en todos lados. Por tanto, la escuela estaba en la calle, en las vivencias de los gitanos. Como casi todos los chiquillos, yo era muy malo, por lo que jugando una vez me caí y me rompí un brazo. Al poco tiempo, cuando se me puso bueno, me volví a caer y me rompí el otro…, hasta tres veces me rompí los brazos y por esto los tengo torcíos. Como todo el mundo por aquel tiempo trabajaba en el campo; mi padre decía que yo no podía trabajar porque no iba a tener fuerza en los brazos. Porque entonces nadie pensaba en la profesionalidad como artista, el cante y el baile eran como un complemento que teníamos los gitanos para divertirnos y satisfacernos mutuamente… Era como una necesidad que teníamos. Así sucedía en mi entorno de aquella época.*

*Por ese tiempo había aquí, en el barrio de Santiago, un barbero gitano que era aficionao a la guitarra, como casi todos los barberos de Andalucía por aquel entonces. Se llamaba Don Guindo y tenía un guitarrillo muy viejo y muy malo. Un día mi padre le dijo que por qué no le vendía el mencionado guitarrillo y el barbero se lo vendió, creo, que por un duro o seis pesetas. Tenía yo seis o siete años cuando mi padre me puso el guitarrillo en la mano. Aunque yo no sabía tocar la guitarra pero sí acoplarme al ritmo y al compás. Cada vez que se formaba una fiesta en mi casa cogía mi guitarrillo y comenzaba a tocar y a acompañar como podía. Cómo vería mi interés un gitano, que no era otro que el padre de El*

*Borrico, el Tío Tati, hermano a su vez de Tío Juanichi, una vez que estuvo de fiesta en mi casa que le dijo a mi padre: «Morao, ¿por qué no le buscas a ese niño un maestro que le enseñe?». Mi padre le argumentó lo que fuese y él le dijo que como tenía amistad con Javier Molina, que le iba a hablar de mí. Un día se presentó en mi casa con Javier Molina y el hombre me estuvo viendo tocar… ¡Tocar el ritmo que era lo que yo sabía!, pero con un aire especial… «¡Bueno!, que el niño venga a mi casa que le voy a dar clase» —dijo Javier Molina—. Cosa que hizo durante un par de años y así fue cómo comencé a tocar la guitarra.*

*Después yo continué y aunque al comienzo cogí la escuela de Javier Molina, a partir de aquí yo creé mi propia escuela. En unas declaraciones que tiene Javier Molina, dice que sus dos alumnos preferidos fueron Currito el de Jeroma y yo.*

*De esta manera me hice guitarrista, creando a partir de Javier Molina mi propia forma de tocar la guitarra. Hoy en día se dice que estamos en la época de la evolución y la evolución había que hacerla entonces.*

*Antes se realizaba la evolución, que era plasmar tu personalidad sin dejar la raíz ni dejar los cánones y los decálogos que existían en el flamenco, tú creabas una escuela. Hoy, la evolución consiste en hacer una fusión…, no sé…, con el jazz o con otro tipo de músicas que nada tienen que ver con la nuestra; y eso no es evolución para mí.*

—¿Qué recuerdos guardas de la fiestas en las que participaban artistas como Juan Jambre, Tío José de Paula…?

*—Recuerdo muchas y buenas cosas. En Jerez había un plantel de artistas aficionaos —este tipo de artistas ya no existen, pues hoy el que toca una palma o canta un fandango, lo primero que pone es la mano y sabe ya el cachet que tiene antes de aprender a cantar— que han cantao maravillosamente, que era tío del Sernita y tío del Borrico. Se llamaba Tío Cabeza de apodo y su verdadero nombre era Francisco Fernández. También estaba Tío José de Paula, que fue un artista amateur, nunca profesional, así como Perico el Tito, que era el padre del Diamante Negro, que cantaba extraordinariamente bien. Dentro de todo este grupo de artistas estaban igualmente Tío Juaniquín y Juan Jambre, siendo este último ya un artista profesional pero localista, es decir, sólo a nivel de Jerez. A todos los he escuchao y he alternao con ellos, los cuales eran verdaderos creadores flamencos.*

—¿Cómo surge tu acompañamiento a la «Niña de los Peines»?

*—Ese acompañamiento se realiza durante lo que se conoce como la Ópera Flamenca y El Pinto comienza con su bar de La Campana. Allí parábamos todos los artistas que participábamos en los espectáculos de verano que se celebraban en las plazas de toros, porque estos eran los recintos más idóneos para el flamenco al aire libre, aunque también se utilizaban los cines de verano. Y parábamos en el bar porque era donde principalmente se organizaban y contrataban los espectáculos.*

*En una fiesta a la que fui invitado en el bar conocí a Pastora. Porque en aquel lugar, un día sí y el del medio también, siempre surgía un motivo para organizar una fiesta, pues a la tercera copa nos íbamos al local que debajo del bar tenía El Pinto. Yo era un chiquillo entonces, y a pesar de ello les toqué a La Niña, a sus hermanos Arturo y Tomás, a Vallejo…*

*Pero ahí no se acaban mis andanzas de aquel tiempo en Sevilla, pues en el Casino de la Exposición pusieron como un colmao en el que actuaba un cuadro flamenco, y allí acompañé a La Malena. Después, en el primer festival que hicieron al aire libre en Sevilla, lo celebraron en un cine de verano que había en la calle donde está La Cruz del Campo y de chiquillo yo actué en él. Luego hicieron otro en Triana y también actué. Pero todo esto se desarrolló después de lo que te he contado del bar del Pinto. En ese festival La Malena bailó y Mairena le cantó por alegrías y yo los acompañé.*

—Pero volvamos a Jerez, Manuel. ¿Conociste al Gloria y a La Pompi?

*—¡Sí! En la calle la Sangre, en la casa en que vivió La Piriñaca, vivía familia de El Gloria y La Pompi, y ellos venían de vez en cuando ahí. Yo, de chiquillo, me iba a esa casa con mi padre y él decía: «Mira que mi*

*niño va a tocar la guitarra…». De esta manera yo les toqué al Gloria y a La Pompi. Más tarde, cuando me fui a Sevilla y ellos trabajaron allí, entablamos relación por aquello de ser paisanos y coincidimos en más de una fiesta en la que los acompañé.*

—¿Y tu relación con Carmen Amaya?

*—Esto fue estando yo ya en Madrid. Ella vino de América y yo trabajaba en el Villa Rosa, época en la que conocí a Cepero, a Juanito Mojama, Perico el del Lunar… Por medio de Faustino el Sastre, que era el que nos cosía a todos los artistas, el cual le hablaba a una tía de Carmen Amaya, se organizaban bastantes fiestas en el Villa Rosa y allí llegaba Carmen y así se entabló nuestra relación.*

—¿Y Juanito Mojama?

*—Se buscaba la vida en el Villa Rosa y era un artista extraordinario. He de decir que ha habido muchos artistas que han cantao muy gitano, tanto como Juanito Mojama, pero más no. De ese nivel de gitanería en su cante los habrá habido como él, quizá con más rajo, con la voz más llena… pero no con más gitanería.*

—Es cierto que no se ha hecho justicia con artistas de la talla de Juanito Mojama, El Sernita o El Juanata?

*—¡Quizás! El comparar a Juanito Mojama con el Sernita, con todos mis respetos, y con el Juanata no hay lugar. Ellos cantaban muy bien, sobre todo El Sernita, pero no tenían el nivel de Mojama. Es cierto que a Juanito no se le hizo justicia porque fue un hombre muy localista. Él se hizo en Jerez y después se fue a Madrid y allí se quedó, aunque luego volvió a nuestra tierra pero ya muy mayor y al poco tiempo murió. Pienso que no se le hizo justicia porque en aquel tiempo no había el interés que hay hoy en día por el flamenco, y porque entonces él existía, y cuando se tiene una cosa a mano, no se le da el valor que realmente tiene; cuando se tiene al lao, no se valora a la persona por su auténtico mérito; cuando la persona desaparece es cuando entonces se vuelcan con él. Y lo mismo sucedió con Tío Cabeza, al cual tampoco se le ha hecho justicia.*

—¿Cómo surge el ser miembro del elenco de Manolo Caracol y Lola Flores?

*—A Manolo Caracol lo conocí siendo yo un chiquillo, porque él venía a Jerez por identificarse mucho con esta tierra. Él conoció aquí a su mujer, tenía muchos amigos porque, entre otras cosas, Caracol era muy aficionao al cante de Jerez, y aprendió muchos cantes en esta tierra. Siempre paraba en casa de un gitano que se llamaba Antonio Gallardo, que era carnicero. A esa casa iba yo muy a menudo y tocaba la guitarra de chiquillo, con pantalón corto. Recuerdo que una vez me dijo: «Cuando seas un poco mayor te voy a llevar conmigo». Efectivamente, cuando fui un poco mayor, en el año cuarenta y seis, que fue la primera vez que yo salí del entorno de Andalucía la Baja y me trasladé a Barcelona. Fui a trabajar a lo que allí llamaban una «casa de vinos», que era una especie de colmao. Iba con un cuadro de chiquillos artistas de Jerez. La «casa de vinos» se llamaba La Macarena. Por aquel entonces estaba en Barcelona Caracol rodando una película, la primera que hicieron ellos, que se tituló «Embrujo». Como a casi todos los chiquillos de Jerez que allí estábamos él nos conocía, venía muchas veces al colmao y nos llevaba p'arriba y p'abajo y estábamos toa la noche de juerga. Una de esas noches me dijo que cuando terminara la película, que le quedaba poco, me iba a ir con él a Madrid a trabajar en su espectáculo, el cual se llamó «Zambra 46» y «Zambra 47», porque duró dos años. A partir de aquí, de vez en cuando actuaba con Caracol. Y pienso que por ser yo muy jovencillo y tocar la guitarra con personalidad, no sé si mejor o peor, pero con una personalidad distinta, esto a la gente le llamaba la atención. En el año cuarenta y ocho volví con Caracol y Lola Flores —que fue el último año que estuvieron juntos— y tras su separación, Manolo Caracol montó el espectáculo con su hija Luisita.*

—Y después con Antonio el bailarín…

*—Te cuento: Yo estaba en Madrid en Villa Rosa. Estaba el Villa Rosa de la plaza de Santa Ana, que era el colmao, es decir, una especie de venta con sus reservaos en el centro de Madrid, y la sala de fiestas Villa Rosa, que se*



*inauguró en la Ciudad Lineal, que entonces todo aquello era campo, don Tomás Pajares, el dueño de Villa Rosa, montó la sala de fiestas más importante al aire libre de Europa en aquel año, el 1950, allí venían atracciones de todo el mundo.*

*En esa época yo me buscaba la vida con Manolo Manzanilla y, aunque al Villa Rosa de Santa Ana iban casi todos los artistas que había en Madrid, al de la Ciudad Lineal no subía casi nadie porque don Tomás Pajares quería aquí seleccionar, era bastante raro para estas cosas. Los guitarristas que subían eran Perico el del Lunar, el Tío Ramón Montoya —que ya estaba un poco mayor—, Manolo de Badajoz y Luis Maravilla, que entonces iba con Pilar López. De cantaores iban José Cepero y Manolo Manzanilla, Luis el de las Marianas, Bernardo el de los Lobitos y pocos más.*

*En ese tiempo yo organicé un grupo con Manolo Manzanilla y Rosita Durán. Todo esto fue antes de que se abriera el famoso «Zambra». En ese grupo figuraba también una hija de Andrés Heredia «El Bizco de Linares», que se llamaba Mariquilla Heredia y que se casó con El Pillín, hermano de La Pillina. Nos conjuntamos bastante bien y el grupo funcionaba estupendamente. ¡Bueno!, pues con este grupo estuvimos actuando todo el verano en la sala Villa Rosa, de la Ciudad Lineal. Cuando se acabó el verano don Tomás Pajares —porque yo le había caído muy bien— le dijo a Manolo Manzanilla: «Dile a Moraíto que puede subir aquí siempre que quiera». En aquel tiempo yo me llamaba «Moraíto de Jerez», porque tenía veintiuno o veintidós años. A la Ciudad Lineal subía lo más selecto de Madrid y entre ellos las grandes «cocós», las cuales me reclamaban a mí por aquello de la juventud. Ya en aquellas fechas Antonio Mairena, que había venido de realizar una gira por Europa con Teresa y Luisillo, formaba parte del elenco de Antonio el Bailarín, y éste le dijo a Mairena que para su espectáculo necesitaba un guitarrista a pesar de tener tres, es decir que necesitaba un primer guitarrista. Mairena le dijo que él conocía a uno que aunque joven, seguro que res-*

*Entrevistador y entrevistado. (Foto: José Pamos)*

*pondería en el cometido que se le asignara.*

*Antonio Ruiz Soler ensayaba en-tonces en la calle Montera, en unos estudios que allí había muy grandes, a los que me llevó Mairena para que Antonio me escuchara. Allí mismo me contrató y estuve con él no menos de doce años; luego me fui por otros derroteros y después, en el sesenta y nueve volví con Antonio y estuve otros pocos de años.*

—¿Cómo surge la grabación del disco con Antonio Mairena en Londres?

—*Nosotros teníamos un amigo en Londres que era un gran aficionao. Era un médico de medicina general y el que atendía a toda la colonia de españoles en Londres. Era un magnífico músico también, pues tocaba el piano y la guitarra, así como la trompeta. Le gustaba el flamenco a rabiar y se llamaba Alejandro Martínez. Era hijo de diplomático gallego y había estudiado medicina en Escocia. La primera vez que vamos a Londres, en el año cincuenta y tres, tomamos contacto con él y ya no lo perdimos en los diez años que estuvimos yendo a Inglaterra, lo cual hacíamos dos o tres veces cada año, por lo que la casa de Alejandro Martínez era como la nuestra.*

*Este hombre era un gran amigo de muchos grandes artistas como músicos, actores de todo el mundo, con los que se relacionaba cuando iban a Londres. Por poner un ejemplo, era íntimo amigo de Andrés Segovia, el cual cuando iba a dar un concierto en la capital inglesa, siempre paraba en su casa, lo mismo que nosotros. Pues bien, entre tantos amigos tenía una especial relación con el embajador argentino en Inglaterra en aquel tiempo, años cincuenta y cuatro y cincuenta y cinco. Este diplomático, por mediación de él se hizo muy aficionao al flamenco y por tanto coincidió con nosotros muchas veces en casa de Alejandro Martínez. Allí escuchó a Mairena y a mí en bastantes ocasiones.*

*Tengo que decirte que toda la discografía de Mairena la montó conmigo porque en aquellos tiempos fue cuando él la estuvo estructurando. Y el motivo de no haberle acompañado en la mayoría de sus grabaciones fue porque él se marchó de la compañía de Antonio Soler y yo seguí en la misma. No quiero decir que no hubiera hecho grabaciones con Melchor, que seguro que sí, pero de no mediar esta circunstancia hubiéramos compartido muchas más. El penúltimo disco que hizo, el que le acompaña el Niño Ricardo, lo tenía yo que haber hecho, pero no coincidimos en ese tiempo y él tuvo que corresponder con el compromiso que tenía para grabarlo. Insisto, toda la obra discográfica de Mairena la monté yo con él.*

*Entonces, el disco que se hizo en Londres fue una especie de prueba discográfica y todo lo costeó el embajador de Argentina en Londres como una actividad cultural. Aquel disco fue una edición muy limitada que se regaló, de la cual yo guardo algunos ejemplares y Mairena también se trajo varios. Como te digo, aquello fue una prueba de lo que posteriormente él realizaría. Él tuvo un accidente y se fue de con Antonio y ya no pudimos grabar juntos.*

*También me pasó algo de esto con Caracol, pues la grabación última de Caracol la tenía que haber hecho yo también, pues cuando él abrió «Los Canasteros», con el primer guitarrista que habló fue conmigo para que me fuera con él, pero como yo tenía otros compromisos, él se llevó a Melchor de Marchena. Con esto te quiero decir que Caracol también hubiera grabado mucho más conmigo. Yo pienso en muchas acasiones que a nivel popular el haber estado con Antonio Ruiz Soler me benefició bastante pero también me restó una serie de trabajos importantes con Caracol y Mairena que se habrían quedado plasmados en la historia del flamenco, porque en aquella época todos querían grabar conmigo. Y es que Antonio Ruiz Soler tenía por entonces un trabajo muy apetecible porque era él el que más veces salía al extranjero.*

—¿Qué opinas de la serie de comentarios que dicen que Mairena se inventa o crea personalidad en determinados estilos y se la atribuye a legendarios cantaores del flamenco?

—*¡Hombre! Yo no estoy conforme con eso, pero tampoco dejo de admitirlo, porque eso es normal, es humano, es justo y así debe de ser siempre. Los cantes no han parao nunca. La música de los cantes de los gitanos nunca*

*han parao. La prueba la tienes en que todos los cantes de los gitanos se parecen y más el cante por siguiriyas. Hay un momento que se parecen. ¿Por qué? Porque ahí hay una base musical y cada uno ha aportado su personalidad con la misma música. Entonces, Mairena para mí ha sido el único o el más grande investigador del cante gitano que ha habido. Los demás no hacen nada más que copiar, enterarse, coger una idea de aquí y otra de allí. ¿Pero investigar el cante? El único ha sido Mairena. Después de que ha sido un gran cantaor y un gran artista, ha sido un hombre que le ha gustado el cante sobre todas las cosas.*

*Recuerdo que de las muchas veces que estábamos juntos, alguien llegaba y le decía «En tal sitio hay un gitano que hace un cante que no sé de dónde es, y no sé qué y no sé cuánto...». Entonces él iba allí, algunas veces acompañado por mí, escuchaba el cante, lo retescuchaba, lo estudiaba, y luego, ni el mismo que se lo había cantao a él sabía de dónde venía, sino que lo había escuchao de su familia, Antonio con su gran conocimiento, porque lo tenía como gran investigador que era, lo asociaba con distintos intérpretes porque conocía con profundidad las músicas. Es decir, que no lo ponía a voleo. Por esto, él le ponía nombre y apellidos pero sin decir que era tal o cual. Antonio tiene un cante que dice que es de Frijones y alude a Frijones porque lo familiariza con la música de ese cante por siguiriyas. Yo creo que ha dado en el clavo y nos ha dejado un documento oral y discográfico de máxima importancia.*

*Cuando él dice «Siguiriyas de Triana, de la familia de los Caganchos y los Pelaos...», eso está totalmente contrastado y demostrado como cierto, porque se ha investigado. Se alude a los cantes de Los Puertos como tales porque los han generalizado y no tienen nombres. En los cantes por siguiriyas de Los Puertos hay cantes de Cádiz, han metido los de Enrique Ortega, hay de Sanlúcar, de las Mirris, de mucha gente... Y dicen cantes de Los Puertos porque cada uno ha hecho una versión de todos esos cantes...*

—A pesar de todo, particularmente creo que en la actualidad se está llegando a identificar esos personalismos creativos de Los Puertos...

—*¡Yo creo que no. Yo creo que ahí sí hay cuento! Y pienso que lo hay porque aquí tenemos menos documentos orales, que son los que imperan ahí.*

—Pero Manuel, se habla de las siguiriyas de La Andonda y se clasifican como de Triana, mas La Andonda era de Jerez y —según las investigaciones de mi amigo Antonio Escribano— fue contratada con veintidós años para que actuara en Triana como una artista de calidad y fama contrastada. ¿No pudo llevar ya la base y la estructura de sus cantes desde su tierra a Triana?

—*¡Claro! Por eso te he dicho que el meollo del cante de los gitanos es uno, del cual sale las ramificaciones de los distintos intérpretes, haciendo cada uno una versión, a veces más cercana y a veces más lejana, pero el meollo está ahí.*

—Volviendo a Mairena, a mí siempre me ha llamado la atención que tardara tanto en grabar una soleá apolá. ¿Sabes por qué?

—*Es posible que la soleá apolá sea una entremezcla de la creatividad de los cantaores gitanos con la de los gachés. Puede que quizá por este motivo él tardó en grabarla. Pienso que esto es así porque él le concedía la primacía de las grabaciones y los documentos al cante de los gitanos que ya estaba reconocido como cante gitano andaluz. Es decir, hace una especie de crónica cantaora del cante más importante, o porque a él le dolía así el cante y quiso dejar constancia de lo que él sentía y quería defender, el cante de los gitanos.*

—Como testigo que fuiste, ¿qué te pareció el Concurso de Córdoba de la Llave de Oro?

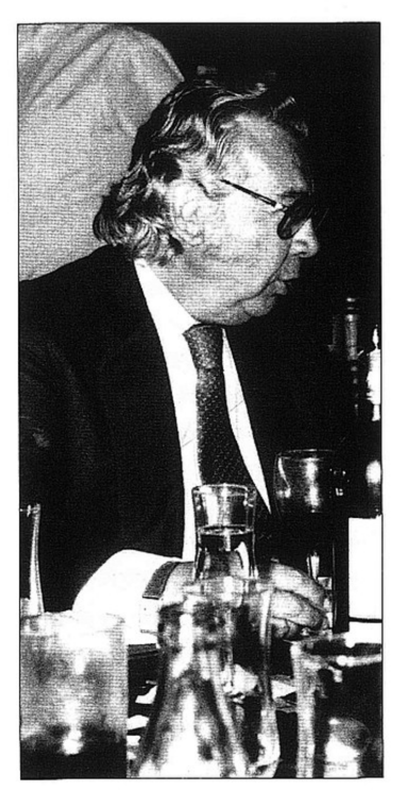
—*¡Como todos los concursos! Me vas a perdonar, Rafael, pero pienso que todos los concursos son como la política. ¡Todo mentira! Si tú escarbas, descubrirás que en los concursos casi siempre suele haber amaños; en unos más que en otros. Sin ir más lejos, cuando me dieron el premio en Córdoba en el año 65, me quisieron contratar antes, pero como estaba poco en España me dijeron que yo tenía que ir al Concurso: «Manuel, tú tienes que venir. Tienes que venir porque el premio ya te lo hemos dao». Si yo sé esto es porque me ha pasao a mí, puedo*

*decir lo anterior con autoridad. También pasó con mi cuñao Fernando «Terremoto», que fue contratao. Y eso pasó igualmente con la Llave y con el Concurso del año veintidós de García Lorca y Falla. Lo que pasa es que decir esto públicamente tiene sus consecuencias y casi nadie es capaz de hacerlo.*

*Todos esos concursos de Mairena del Alcor los amañó Mairena porque mandaba y le convenía en aquel momento. Y así pasó en Córdoba con la Llave. La oposición cantaora era Fosforito y yo le toqué a Fosforito en el Concurso, el cual tenía un público bastante importante en Córdoba, que protestó con amplitud la entrega de la Llave a Antonio. Pero estaba ya adjudicada, para mí con justicia, pero para otros no. Por esto yo te digo que los concursos, todos, todos..., están amañaos.*

—Retomando el hilo conductor de la cronología de tu vida artística, ¿estabas con Antonio Ruiz Soler cuando acompañas a figuras como Manuel Vallejo o Pepita Caballero?

*—¡No! Porque aquello fue bastante antes. Eran los años cuarentiséis y cuarentisiete. Yo había vuelto a Sevilla, que era el centro en el que se organizaba toda actividad flamenca, y después de haber participado en una de las compañías que entonces organizaba un tal Gálvez, representante artístico de los flamencos antes de que llegara Pulpón, en la que había estado Mairena y El Culata, y me contrataron para otra en la que iba Vallejo de figura, al cual le iba tocando Pepe de Badajoz. Yo le tocaba a varios*



*cantaores de Sevilla, y después coincidí con Vallejo en dos o tres fiestas a las que nos íbamos después de trabajar. Finalizada la temporada con esa troupe, Vallejo formó otra para cubrir el otoño y el invierno. Entonces él fue a Jerez a buscarme. Por aquella época mi padre tenía un tabanco en el Arco de Santiago, en la esquina de la calle Jardinillos. Allí preguntó Vallejo —que era la dirección que yo le había dao—, por mí y nos metimos de juerga. Cuando Vallejo escuchó cantar a mi padre se murió, y eso que mi padre era un aficionao, desde luego un gran aficionao. Total, que estuve en la compañía que montó; y Vallejo se iba a Jerez todas las semanas al tabanco de mi padre a veces hasta dos días, porque aquel ambiente le gustó y también la serie de buenos aficionaos que en aquella época había en Jerez a los que escuchaba, porque Vallejo era un gran aficionao y además del cante de los gitanos, aunque su voz estaba más adecuada para los estilos libres, realizando también sus pinitos por otros estilos, pero siempre acordándose de El Gloria y de La Niña de los Peines, artistas a los que él admiraba, como por ejemplo en las siguiriyas y en las bulerías. Tenía condiciones para cantar a compás, y eso que en aquella época el compás era muy difícil; hoy en día no, porque lo han uniformao, le han quitao toda la dificultad que tenía el compás de los gitanos. En la actualidad, los gitanos y los gachés tienen el mismo compás porque lo han dulcificao, lo han adaptao, lo han aromao para sus condiciones. Y yo no digo que el cante de los gitanos sea mejor ni peor, sólo quiero resaltar que es distinto, es otra cosa.*

—Nos hemos dejado en el tintero anteriormente un aspecto que yo considero de máxima importancia para gran parte de la afición y por tanto quiero que expreses tu opinión sobre el tema. ¿Qué opinas de la entrega de la IV Llave de Oro a Camarón de la Isla?

*—Yo considero que la Llave de Oro es un símbolo que hay que tenerle un respeto...*

—¿Pero un símbolo a partir de Antonio Mairena o desde que se le entregó a Tomás «El Nitri»?

—*¡Sí! Es un símbolo desde la primera vez que se da a Tomás «El Nitri».*

—¡Pero aquello fue en una reunión de amigos!

—*¡Sí! Una reunión de amigos pero con una categoría establecida. Tenían unos conocimientos sobre lo que era el cante y la música del flamenco extraordinarios. Esta reunión de amigos comprometió a «El Nitri» al darle el cetro que él tenía que hacerse el responsable de esto. Porque el tema no era decir «Te doy la Llave y tú haces con ella lo que quieras». La Llave no era un premio, era el obligar a «El Nitri» a responsabilizarse de la defensa y conservación del flamenco, que lo llevara a buen puerto y que lo engrandeciera si pudiera. Cuando se la dieron es porque sabían que él tenía condiciones para engrandecer aquello. Como cuando se la dieron a Mairena.*

—¿Y a Vallejo?

—*A Vallejo creo que fue otra cosa. No lo sé con seguridad. Y a las pruebas me remito. Si la Llave del Cante se la dan a Tomás «El Nitri» que tenía un rajo, tenía un cante que no se parecía al de Vallejo en nada… Porque si la Llave se la hubieran dao a Silverio, todavía… Si después la recupera Manuel Vallejo me parece un poco lógico. Pero lo que no me parece lógico es que primero se la den a Tomás «El Nitri» y luego a Vallejo. Esa es mi opinión.*

—¿Se puede pensar, en función de esto, que la Llave de Vallejo y la de Camarón han tenido connotaciones crematísticas?



—*¡Claro! Estoy totalmente de acuerdo en eso. Porque lo de Camarón son intereses creados por parte de la gente que están metíos en la comercialización, bien del disco, bien de una parte intelectual como puede ser un libro. Eso es todo un marketing incluso a nivel internacional. Porque a Camarón lo han utilizado muerto, después de muerto y a todos los niveles en el aspecto económico.*

*A mí, Camarón me gustó en un tiempo determinado, en el que se está formando un artista. Aquí se puede haber cumplido el refrán «Lo difícil no es llegar, si no sostenerse». Camarón cuando empezó apuntaba una cosa muy importante porque tenía cualidades. No tenía la base, para mí, porque la base de una figura importante es la voz y la de Camarón no lo era a los niveles prodigiosos o ricos de lo que tiene que ser una gran voz. No la tenía portentosa, con un gran eco… Él sonaba muy bien, pero con una vocecita. Nosotros cuando hablamos en diminutivo es porque hay mucha diferencia de una gran voz a una vocecita. Ejemplos de voces con rajo y potencia y cualidades han sido las de Terremoto, Tomás, Caracol. Camarón tenía una vocecita muy flamenca y muy gitana, que sonaba muy bien, tenía un gran oído, daba gitano porque eso no se le puede negar, pero cuando se limitaba a hacer lo que había oído. Cuando comenzó a crear, con lo que oía por fuera, para mí fue un desastre.*

—¿No es posible que la atribuida creatividad de Camarón se deba a las influencias de Paco y Pepe de Lucía?

—*¡Claro! ¡Obligada! Una creatividad obligada porque a él no le gustaba eso. A él lo que le gustaba era lo que hacía cuando tenía posibilidades, porque después no tuvo posibilidades y la voz no le acompañó, por lo que fuera, por su vida… Lo comercializaron de tal forma que él dejó de hacer lo que sentía. Sigo insistiendo en que la gran virtud de Camarón fue que sonaba muy bien, muy flamenco… Y hoy con sonar ya es suficiente porque la técnica hace todo lo demás. Si Camarón nace cincuenta años antes, el pobre no hubiera sido nada más que un aficionao.*



—¿Se puede decir que ha inventado una forma de quejarse, en función de que esto es quizás en lo que más inciden sus seguidores?

*—Los gitanos siempre se han quejao. Eso ya estaba inventado. Mejor que se quejaba Juanito Mojama que era una cosa muy parecido, no se ha quejao Camarón. Y Juanito Mojama también tenía una vocecita, lo que pasa es que no se salió de los cánones.*

—¿Es cierto que Mojama entremezcló las formas y las escuelas de Manuel Torre y Chacón, en su arte?

*—¡No! Mojama era un gran aficionao. Era un hombre que todo lo que echara por la boca era dulzura y gitanería. No era un hombre con una voz importante como antes dije. Mojama sonaba muy bien, tenía una vocecita magnífica... Pero la construcción de su cante era de tal gitanería, tan real y tan pura que por eso llegó a ser lo que fue. Y se murió haciendo lo mismo, aportando su manera de ser y su manera de sentir; es decir, aportando su personalidad flamenca a algo que ya estaba establecido.*

*Volviendo a lo de la Llave de Oro de Camarón, desde el amplio análisis que hago y he hecho, a la conclusión que llego es que ha sido una manera de aprovecharse de la figura y el márketing que dejó Camarón.*

*Si lo analizamos y lo pensamos con profundidad, no tenía que haberse dao la Llave a Camarón. Comencé diciéndote que la Llave es un símbolo que hay que dignificar, engrandecer y conservar, y Camarón no puede hacer nada de esto, desgraciadamente.*

—¿Cómo surge la idea de los Jueves Flamencos? Porque pienso que deberíamos volver a retomar la cronología de tu trayectoria artística.

*—Aquello surge por toda la inquietud que tengo de que esto no se acabe. Y que todo lo que he vivido y visto que no se quede ahí como una cosa a contar, sino que siga p'alante. Lo que he dicho antes tiene que ver mucho con esto de que el cante nunca está quieto. Todo lo contrario de lo que dicen algunas personas sobre que el Flamenco tradicional o puro, como dicen ellos, es una cosa del pasao. Que fue y que ha llegado a tocar techo y hay que hacer otra cosa. Esto no es verdad puesto que el Flamenco no para de evolucionar. Si nos remitimos a lo que podemos considerar la gran época del Flamenco las figuras de entonces no se limitaban a efectuar lo que ya estaba hecho; ellos hacían una versión diferente de lo mismo sin perder la raíz ni la autenticidad de lo que había. Eso es una evolución. Y es muy difícil el efectuar ese cometido, ya que con lo que hay, hacer una nueva versión tiene una gran dificultad porque hay que tener una gran personalidad, un gran sentido de la creatividad para exponer adecuadamente tu sensibilidad y tu sentimiento... Todo el que era artista lo realizaba y por eso existen las diversas versiones del cante.*

*Pues buscando nuevos valores y nuevos artistas que pudieran hacer igualmente algo así, nacen los Jueves Flamencos. Yo sabía que la cantera de Jerez, en esos momentos, tenía bastante producción. Había que dedicarse a acogerlos, amoldarlos, enseñarlos, protegerlos y promocionarlos. Todo esto fue la gran responsabilidad que yo me eché en aquel momento. Porque con aquello yo no gané dinero; al contrario, me creé muchísimos enemigos. Yo establecí un sistema de trabajo que pienso que en la actualidad nadie quiere responsabilizarse de una tarea así. Para un día a la semana, yo me llevaba trabajando siete días y siete noches. Estaba solo para todo porque no me ayudó nadie. Allí cobraba to el mundo menos yo; los niños cobraban poco, pero cobraban; allí nadie salió nunca sin cobrar; y lo hacían además de los niños que promocionaba, el de la plaza de toros, el de la imprenta, el portero... Todo el mundo cobraba menos yo, porque no llegaba, y menos mal que no me costaba dinero, porque a esto último no llegaba. ¿Que había que trabajar siete días a la semana? ¡Yo trabajaba! ¡Ahora!, dinero no pedirme porque... Entonces, asumir aquella responsabilidad era una cosa muy seria. Y gracias a aquello, hoy tenemos un gran plantel de artistas. Unos mejores y otros no tanto, pero están en esa verea. Cierto que algunos se han desbandao, pero el arte está vivo. Si eso no se hubiera llevao a cabo, Jerez hubiera durao menos, cosa*

*que está pasando en la actualidad.*

—¿Cómo era Terremoto de Jerez?

*—Terremoto fue un cantaor muy honrao, artísticamente y personalmente, además de tener una voz portentosa de las pocas voces portentosas que hemos tenido. Si hubiera nacido ahora una voz importante de la altura de Terremoto o parecida, esto sería otra cosa. Él tenía las condiciones adecuadas para el sitio que ocupó, pues además de su voz, tenía eco, tenía facultades, tenía melosidad en su voz cuando cantaba, tenía bajos, tenía media voz, tenía altos... En todas las tesituras sonaba. Hoy no suena casi nadie nada más que en una.*

—¿Y Manuel Torre?

*—Manuel tenía unas condiciones artísticas que si le hubiera cogido esta época... Después de cantar él no puede cantar nadie más.*

—¿La Niña de los Peines?

*—También fue una gran cantaora. Insisto en que Manuel Torre estuvo en un pedestal que después de él no podía ocupar nadie, inclusive La Niña de los Peines... Ni Tomás. Manuel Torre dejó la vacante que todavía está sin ocupar y ya me perece a mí que nadie la ocupará. Las condiciones que tenía Manuel Torre están fuera de contexto, a pesar de las malas grabaciones que tiene.*

—¿Y don Antonio Chacón?

*—Eran un gran profesional. Cantaba muy bien, con una voz muy musical para los cantes que él tenía en su repertorio. Era un artista muy consciente, porque él conocía los cantes y los cantaba, pero sabía que no estaba predispuesto para algunos cantes, porque aunque se conozcan y se cante esos cantes, hay que tener una predisposición para transmitirlos y él no los transmitía, como no los transmitía Marchena, ni tampoco... ¡Mejor dejar de citar nombres!*

—¿Por todo esto Chacón reclamaba a Madrid a Manuel Torre?

*—Pienso que sí, porque Chacón, además de ser un gran profesional, era un gran aficionao, un amante de este arte, circunstancia esta que hoy en día no es muy común. En la actualidad hay muy pocos artistas profesionales que sean aficionados al cante. Están más pendientes de si pueden pegar el pelotazo, pensando a ver si, en vez de doscientos, pueden engañar a doscientos mil para ganar dinero. Puede que lo estén haciendo bien aunque yo no lo veo bien. Esa actitud puede ser comprensible.*

*Antes los grandes artistas del Flamenco vivían para su arte, eran grandes aficionaos. Hoy, desgraciadamente, esas virtudes se han perdido como también se han ganado muchísimas cosas, esas que dicen del gran respeto que le tienen al Flamenco, de la gran situación del Flamenco, de lo que cobran los flamencos, de la gran dignidad que tienen, que van al Teatro Real y todo eso... Todos hemos ganao, pero claro, la factura está ahí, la hemos pagao. Todo el mundo habla de lo que cobramos, ¿pero quién habla de lo que pagamos? Creo que nadie.*

—¿Estamos por tanto sin futuro?

*—¿Si hay futuro? Yo creo que sí y la esperanza no se debe perder nunca. Yo tengo esperanza de que en un momento determinao surjan artistas, porque ahora surgen grandes y buenos profesionales pero artistas nacen muy pocos. Quizá porque estamos en una época y un sitio en que prevalece la comercialización y hay que estar pendiente de la técnica y lo que produce ésta última. Pienso que hay artistas frustraos que se preguntan que si tienen capacidad para crear arte de verdad, pero que no pueden porque la casa de discos, el teatro y tal y cual, le exigen que haga lo que se hace y que además le reporta dinero... Deben de tener cierta frustración. Creo que debe de haber alguien que llegue hasta ahí, aunque puedo equivocarme.*

*Yo creía en algunas cosas y me están diciendo que no, que lo que yo creía no es verdad. Y me pregunto, ¿cómo se puede comparar un rebujito con un oloroso que ha tenido su amplio proceso de maduración? Sigo pensando que lo que yo creía y creo es lo que debe primar en el Flamenco.*

—Y después de los Jueves Flamencos, ¿qué pasó?

*—Pues que vinieron los Viernes Flamencos. Ante la evolución de la vida, lo que era bueno para mí como jueves, día que yo feché para estas actividades porque*

*nadie ofrecía espectáculos ese día de la semana como cosa instaurada, pues too el mundo lo hacía el sábado buscando el éxito de público, día que descarté porque no quería que el recinto se llenara de gente que en un porcentaje amplio iba a divertirse y el aprecio a este arte, que era lo que buscaba, no iba a tener la acogida que había pensado para la promoción que los artistas necesitaban, por esto fue el jueves el día elegido para que asistieran los que verdaderamente estaban interesados. Pues como te digo, lo que era para bueno como jueves, también lo fue como viernes porque aunque menos, también era un día quebrao de la semana. Y los Viernes Flamencos se vinieron celebrando durante dos años, en vez de los tres que duraron los Jueves.*

*Mi gran satisfacción fue que puse en pie de guerra a una gran baraja de artistas; unos mejores y otros no tanto, unos con unas condiciones, otros con otras…, pero a todos los puse en el campo, digamos, de la profesionalidad, siempre aconsejándoles que respetaran nuestras raíces para que no se perdieran, fin por el cual yo establecía el sacrificio de mi trabajo. Unos me lo han respetao y otros no.*

—¿Se te han confirmado las expectativas y la ilusión que tú tenías para que de esa serie de espectáculos promocionadores saliera la figura o las figuras que continuaran con la tarea de mantener y engrandecer el Flamenco?

*—Yo te voy a decir una cosa. El que emprende una tarea con una responsabilidad que se tiene en el subconsciente, de que algo hay que hacer para de alguna forma preparar el futuro, tenía que admitir a todos, como así lo hice y lo que viniera bienvenido era. Trataba de inculcarle a todos lo que tenía que inculcar, consciente además de que unos me lo iban a admitir y otros no; y de que unos iban a servir y otros no. Pienso que la intuición artística siempre la he tenido, cosa que considero muy difícil. Y esa intuición me llevaba a veces a tener éxito y otras no. Es como si en una parcela siembras una misma especie y no todas las semillas llegan a florecer porque siempre hay algo que malogra a algunas de ellas. Esto era lo que me pasaba a mí. Yo sabía que la mayoría tenían cualidades, como sabía que algunos no iban a llegar. Te puedo decir que un porcentaje del ochenta por ciento son artistas y algunos buenas figuras como todos sabemos, en las tres disciplinas del Flamenco: en el cante, en el baile y en la guitarra. Y me siento orgulloso de haberlos formado, de haberlos protegido, y de llevarlos arriba. Esa es la satisfacción. Luego tengo el gran desengaño de que de ese ochenta por ciento, el noventa por ciento no me lo ha agradecido. ¡Claro que yo no lo he hecho para que me lo agradezcan, sino para agradecérmelo yo mismo!, y esa es mi gran satisfacción. Ellos creen que son figuras por sí mismos.*

—Hay una circunstancia que a mí no me cuadra en Jerez y espero estar equivocado. ¿Con la historia siguiriyera tan amplia que tu ciudad tiene, por qué parece que sólo allí hay apasionamiento por las bulerías?

*—Pienso que no es apasionamiento. Lo que pasa es que la bulería ya no es la bulería. Te voy a decir una cosa aunque parezca que soy presuntuoso, pero creo que hay que decirlo todo. En mi momento yo hice una gran evolución de la bulería y la puse tan difícil que entonces por bulerías era muy complicao tocar, cantar y bailar. Después, para que todo el mundo pudiera participar, han tenido que ir amordándola, descafeinándola…, quitándole todas las dificultades y dejándola en lo que la han convertido. Yo la evolucioné respetando las raíces y la tradición con un aporte personal.*

*Por otro lado, hay que reconocer que los cantes por siguiriyas de Jerez son muy difíciles y los hacen poca gente, así como los cantes por soleá. Como la bulería la han puesto muy fácil y la hace too el mundo, pues por esto es por lo que tiene tanta fama ahora.*

—En función de las presiones de las casas discográficas y otros estamentos culturales, ¿los artistas flamencos tienen suficiente libertad?

*—Los artistas somos liberales y, si además es un artista honrao lo es más. Si un artista está condicionado por contratos o alguna otra circunstancia, su propia iniciativa creadora queda mermada. Por eso te dije antes que Terremoto fue un artista liberal, no anárquico, pero sí creativo y personal. Por esto nunca sacrificó su*



*arte, aunque como ser humano tenía que vivir y por tanto ganar dinero. Nunca pagó esa factura, quizá porque su mentalidad no lo aceptaba, o bien porque él fue honrao consigo mismo o porque no concebía el cante de otra manera. Es la auténtica libertad que debe de tener un artista.*

*En la actualidad se achaca la falta de libertad a los condicionantes que las casas grabadoras y otras entidades ponen a los artistas, pero es que hoy creo que no porque todo el mundo está buscando hacer algo distinto para ver qué pasa, porque aquí nadie sabe nada, aquí todo son experimentos... Está ligando el tango de los gitanos extremeños con la salsa de Cuba o de Puerto Rico. Inclusive, un familiar mío está haciendo una especie de blues para ver si suena la flauta y ganar mucho dinero.*

*Entonces, si sale una persona con unas cualidades portentosas, con una gran voz, una gran potencia, una gran inspiración y con ganas de hacer por sí mismo y no por lo que le marque la época o el márketing, sino porque él lo sienta, a lo mejor tiene éxito por ser distinto y no parecerse a nadie. Esa es mi gran esperanza.*

—¿A la conclusión que podemos llegar es a que en la actualidad sólo hay mediocridad?

—*Creo que sí, que estamos en la gran época de la mediocridad.*

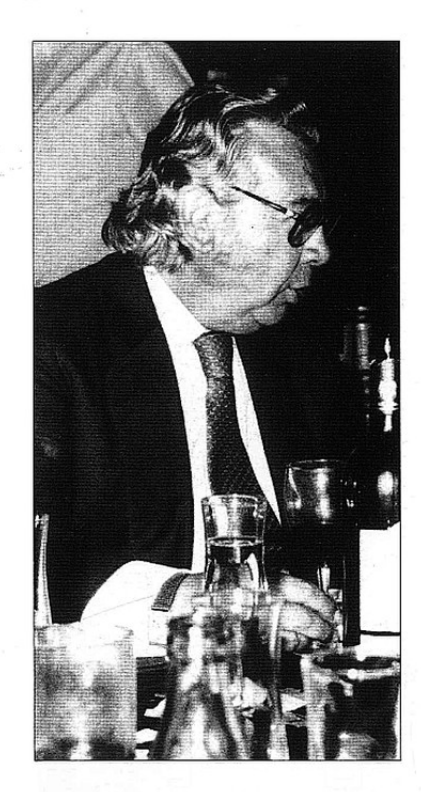
—¿Cuando el Flamenco se hace acompañar por diferentes instrumentos que no han sido comunes en esa tarea, es porque los artistas son mediocres?

—*¡Totalmente! Porque el Flamenco es una música tan importante, tan profunda, tan rica, tan peculiar y tan original, que no necesita aditamentos. Una mujer guapa si se lava la cara está mucho más guapa que si se adorna con muchas pinturas. ¡Pero tiene que ser guapa, eh!*

—Pero, ¿Paco de Lucía no es un artista mediocre?

—*Pienso que no. Pienso que Paco de Lucía es un gran artista de su época y pienso que es otra cosa. Insisto, es un artista que ha nacido dentro de su época. Porque también hay una equivocación con el nacimiento de los artistas. Cuando los artistas nacemos fuera de época es muy difícil triunfar. Si naces en la época que a ti te viene bien por tu manera de ser, por lo que tú*

*Manuel Morao conversa con el director de Candil. (Foto: José Pamos)*



*haces, por lo que crees y por lo que conceptúas en la vida, entonces tienes el noventa por ciento ganao. Por eso considero a Paco de Lucía un gran artista, pero con la circunstancia de que ha nacido dentro de su época.*

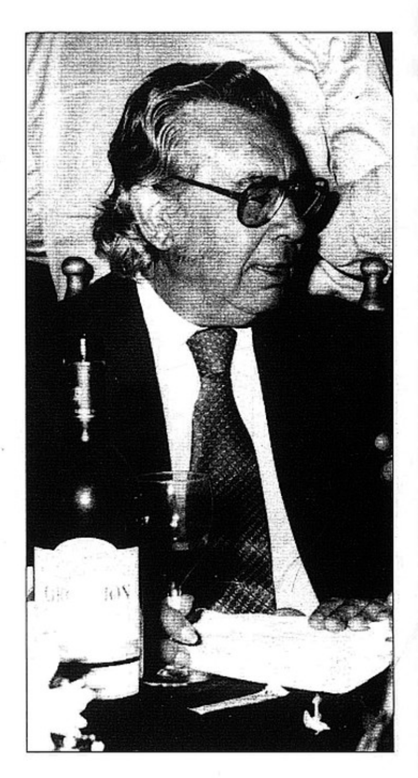
—En este arte hay nombres señeros como La Niña de los Peines, su hermano Tomás, Antonio Mairena, Manolo Caracol... ¿Cuál crees tú que es la base común de todos ellos para haber llegado a donde llegaron?

*—La base que particularmente creo que es más importante, es haber nacido dentro de un entorno y haber llevado una vida que va unida a esto. Hay otros que han nacido dentro de ese entorno, dentro de ese concepto de vida artística y no han llegado a tanto, porque realmente no han sido artistas. Los que hemos sido artistas y hemos tenido esas vivencias, lo hemos tenido más fácil y lo hemos visto facilísimo porque hemos estado nadando en nuestro elemento.*

*El Flamenco se mide principalmente por el cante, porque tiene que tener sus vivencias, tienes que pasar las necesidades para que el cante te duela. De esta forma tú has sufrido lo que es el cante. El cante nace de unos sentimientos que engloban una marginación, una percusión..., circunstancias que experimenta una raza que está viviendo y está sintiendo y además tiene ese entorno adecuado. ¿Por qué los gitanos hoy, la mayoría, no consigue interpretar lo que han hecho el cante. Y ahora me dicen que las letras se tienen que adaptar a los momentos... En un cante por siguiriyas tú no puedes decir que si el asfalto, el coche, la droga...*

—¡Pero cabe todo en una música, no es todo solamente la letra!

*—Pero es que todo va unido. Es un compendio de muchas cosas. Es una forma de exteriorizar lo que tú tienes dentro. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los cantes se conocen por su música y muchos también por su letra.* De Santiago y Santa Ana *se conoce porque lo cantaba Manuel Torre, pero también la cantaba antes Joaquín Lacherna. ¿Por qué? Porque había vivido aquello y lo exteriorizó cantando. ¿Por qué Paco la Luz creó esa música y su letra clásica por*



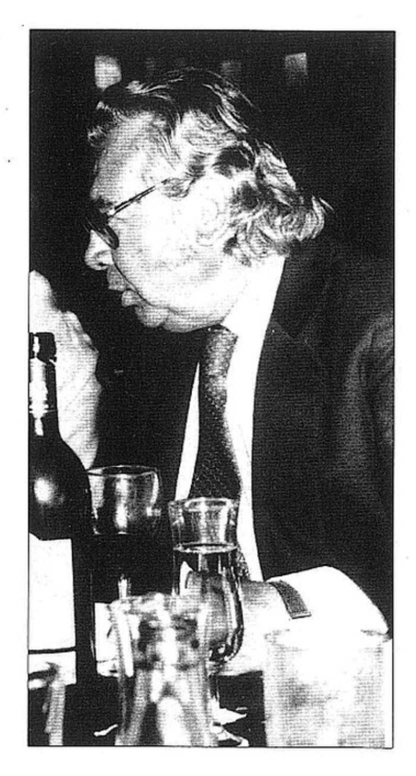
*siguiriyas? Porque lo había padecido en sus carnes y así supo conjuntar tan perfectamente una con otra. Como también podemos citar el* Reniego *de Los Caganchos. Y después se han hecho versiones que han renovado los cantes. Por eso, al contrario de lo que dicen ahora, el cante no está muerto, siempre estará vivo.*

—¿Y el baile, cómo lo ves en la actualidad?

*—El baile lo veo que ya no se parece al auténtico baile flamenco. Se parece más a una competición de fortaleza. Puede ser una carrera de resistencia y un hacer muchas cosas sin ton ni son que parezcan que son nuevas, con lo cual no tiene nada que ver con lo que tiene que ser.*

—¿Tú crees que se ha desvinculado la música flamenca del baile?

*—Sí. El pasado día 25 de mayo yo estuve viendo por la noche en televisión, concretamen-*



*te, una retransmisión en diferido del Concurso de Córdoba, que además le han dado el premio de las bulerías, y nada tenía que ver el que estaba cantando con el que estaba bailando. Aquello no se sabía lo que era, no guardaba consonancia ni con la música, ni con el cante. El cante y el ritmo, es decir el acompañamiento y el baile es como una conversación que tiene que tener su sentido, y aquello era todo incongruente. Y me pregunté, ¿a esto le han dao un premio por bulerías? ¿Pero esto qué es lo que es? Yo no sabía lo que era.*

—Antes nos has expresado las grandes cualidades de Manuel Torre y que nadie aún ha ocupado su pedestal. Pero tú has escuchado a alguien de Jerez que se le haya aproximado?

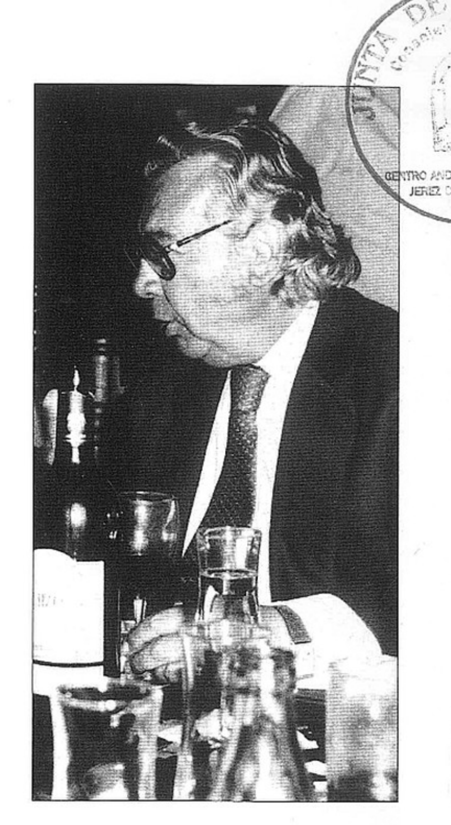
*—Terremoto tenía una personalidad que no se parecía a la de Manuel Torre en nada y ni te recordaba a Manuel, que eso es lo bueno. A lo mejor te cantaba eso de* Siempre por los rincones…, *pero lo hacía con su personalidad, no como Manuel. El Torre tenía unas condiciones únicas que desde luego Terremoto no tenía, reuniendo él también unas condiciones maravillosas. Pero para mí el cantaor como artista genial que ha reunido las mejores condiciones ha sido Manuel Torre.*

*Con esto te quiero decir que todos los grandes han tenido momentos de esplendor. Por ejemplo, de Antonio Mairena se comentaba entre los gitanos de que era un hombre muy frío, muy cerebral, un hombre muy metódico en sus cantes, y reconozco que muchas veces lo hera; sin embargo, yo he oído cantar a Mairena en muchas ocasiones muy gitano y muy bien, con un cante de inspiración y por el camino adecuado de lo que tiene que ser el cante. ¿Por qué? Porque era un gran artista además de un gran estudioso. Y este es un ejemplo adecuado para lo que quiero expresar. También Tomás Pavón era un hombre muy cerebral y además imitaba a Torre.*

—¿Y Perrate de Utrera?

*—Perrate también tiene un gran mérito, aunque ha sido más posterior y pienso que de menos calado artístico.*

—¿Las influencias de las viejas escuelas de la guitarra flamenca se van a perder?



*—Sí. Las viejas escuelas o sus posibles influencias se acaban. Y todo porque creo que se están menospreciando bastante. Hoy, y quizá con razón, se está valorando bastante la evolución que la guitarra ha tenido en técnica, en conocimiento, en ejecución…, pero que se está menospreciando algo muy importante como es la personalidad. Como en todas las cosas de la vida, aunque saques muchos beneficios, repito, que luego tienes que pagar una factura también. Y la factura de la gran evolución de la guitarra es la de la impersonalidad.*

—¿Comprendes la actitud de Manolo el de Huelva cuando se negaba a enseñar su técnica o su escuela?

*—En parte estoy en contra, pero también estoy a favor, porque a mí me pasa tres cuartos de lo mismo. Como he dicho antes, yo me considero artista, pero soy consciente de que soy un mal*

*maestro. Como profesor soy muy malo, como creo que en la mayoría de los artistas. ¿Motivo? Los artistas tenemos un concepto del arte muy personal, muy sui géneris, y eso desgraciadamente no se le puede enseñar a nadie, porque tú tienes una forma de concebir el arte y de exteriorizarlo... ¿Y cómo le explicas eso a otro y que lo entienda y que lo haga?*

—¡Tú si se lo entendiste a Javier Molina!

*—Sí. Se lo entendí cuando yo estaba aprendiendo. Una vez que aprendí, no. Porque después no he hecho nada de Javier Molina, ya que me creé mi propia personalidad dentro de los cánones, porque las raíces sí las aprendí de Javier Molina. Insisto que yo me creé mi propia personalidad. Más buena o más mala. Habré tenido más seguidores o menos seguidores, más gente a favor o menos gente a favor, pero mi toque está ahí.*

—¿Quién fue Rafael del Águila?

*—Fue un gran profesor y un hombre que tocó la guitarra muy bien, pero pienso que no creó una escuela. Creo que enseñó a muchos alumnos; sin embargo, crear muchos alumnos y enseñar a mucha gente no es crear una escuela porque la mayoría de los alumnos que han despuntao de la mano de Rafael del Águila cogieron mi escuela.*

—Es decir, que fue un maestro, pero no un artista.

*—¡Exactamente! Y eso lo dije yo una vez y los alumnos de Rafael del Águila me los puse en contra, y creo que porque estaban equivocados, porque esos mismos que me criticaron lo que hacían era imitarme y no a él.*

—¿Por qué a los cantaores del barrio de Santiago les gustaba hacer las cosas de los de San Miguel y viceversa?

*—¡Mira! Todas las ciudades y pueblos de Andalucía la Baja tenían un barrio o una calle de los gitanos porque así los marginaban. En esa situación pues unos se cantaban a otros. Tú me cantas y yo te canto; tu padre me canta a mí y mi tío te canta a ti, etc. Eso estaba concentrao. ¡Bueno, pero es que hay que abrirse! !Sí, hay que abrirse para coger lo bueno, no todo! Y en este sentido, la única ciudad que tenía dos barrios y por tanto dos escuelas de cante era Jerez. Porque Triana era una, Alcalá era otra, Utrera era otra, Lebrija era otra, Sanlúcar, El Puerto, Cádiz. Pero Jerez tenía dos y en cada una de ellas había personalidad suficiente para crear. En esta situación surgía la competencia y unos querían demostrar que hacían mejor los de los otros y viceversa. Todo lo que creó Jerez en esa época era bueno.*

—¿Son verdaderamente los dos artífices siguiriyeros de Jerez Paco la Luz y Manuel Molina?

*—Hay que tener en cuenta que son muchos los siguiriyeros importantes que ha dado Jerez.*

—¿Pero son ellos los que verdaderamente ponen las bases?

*—¡Hombre! No te puedes olvidar de El Marruro, de Joaquín Lacherna, de Perico Cantarote... No te puedes olvidar de toda esa gente que fueron grandes músicos y que hoy la gente no saben ni quiénes fueron. Por eso te digo que Jerez ha sido la cuna más rica de músicos creativos de lo que es el cante de los gitanos.*

—¿Por qué Jerez tiene fama de no haber tenido creatividad por soleá, cuando creativos como La Andonda, La Serneta o Joaniquí eran de allí?

*—Los que dicen eso es porque no saben. Sólo tienen un conocimiento superficial de lo que es esto. En Jerez hay una escuela de distintas músicas por soleá, siendo una de las más importantes la de Frijones, la cual es difícil de ejecutar y por eso ha tenido pocos seguidores. También está la de Juaniquí, el cual no aprendió a cantar en El Cuervo ni en Lebrija, como Mercé La Serneta no aprendió a cantar en Utrera, ni La Andonda en Triana. Ellos ya eran cantaores en Jerez. Luego entonces, el que dice que en Jerez no hay escuelas de cante por soleá es que no sabe.*

—¿Y José Yllanda?

—José Yllanda fue un hombre de Andújar, que fue a Jerez y vivió en Jerez, aprendió allí el cante que oía de los gitanos y lo cantaba bien, pero no era ni de la categoría de Frijones, ni de Joaniquí, ni de Mercé, ni de La Andonda... Era un aficionado que cantaba como había muchos. Dentro de ese nivel te puedo decir que estaba Tío José de Paula, que hacía los cantes de Juaniquí, con su sello personal pero que era la misma música.